

THÈME 6. LA CIRCULATION DES ŒUVRES ET LES ÉCHANGES ARTISTIQUES

Le programme de spécialité en classe de première est organisé en six thèmes, traités séparément, permettant d'explorer les grandes questions liées à la création artistique :

1. les matières, les techniques et les formes : production et reproduction des œuvres uniques ou multiples ;
2. l'artiste : le créateur, individuel, collectif ou anonyme ;
3. les lieux de l'art : musées, institutions, événements ; leur histoire, leur organisation, leurs limites, etc. ;
4. la réception de l'art : commanditaires, critiques, public, postérité ;
5. la valeur économique de l'art : le marché, l'économie, leurs lieux et leurs acteurs ;
6. la circulation des œuvres et les échanges artistiques.

Les professeurs traitent ces six thèmes dans l'année. Pour chaque thème, ils s'appuient sur une œuvre principale et un corpus limité d'œuvres complémentaires de natures diverses, de même période ou de périodes différentes selon les choix de l'équipe. Au sein de chaque thème, une démarche chronologique ou rétro-chronologique peut être adoptée. L'équipe varie les démarches, en s'interdisant absolument d'inscrire la progression annuelle dans un unique déroulé chronologique et en veillant à inclure l'étude d'œuvres d'aujourd'hui ou la rencontre avec des artistes.

Deux au moins de ces thèmes s'appuient sur une œuvre principale relevant des arts visuels ; un d'entre eux au moins s'appuie sur une œuvre principale relevant du patrimoine bâti, de l'architecture ou de l'urbanisme ; un d'entre eux au moins s'appuie sur une œuvre principale relevant de la musique ou de la danse.

Programme de spécialité d'arts de première et terminale générales,
BO spécial n° 1 du 22 janvier 2019.

Présentation générale

Œuvre principale

Anonyme, commode à deux rangs de tiroirs, vers 1740, Bâti de chêne ; placage en façade d'un laque de Chine ; vernis Martin sur les côtés : préparation, laque de fond noire, décor en léger relief de laques rouge, brunes poudres d'or ; bronzes ciselés et dorés ; marbre Sarrancolin, H. 87 cm, L. 147 cm, Pr. 65 cm, Paris, Musée des Arts décoratifs, Legs Jean-Pierre Hugot, 1979, Inv. 45746

Problématique

Comment circulent et se diffusent les œuvres d'art et quel est l'apport des échanges artistiques ?

Durée de la séquence

Environ 20 heures.

Compétences

- **d'ordre esthétique**

- se familiariser avec les lieux artistiques et patrimoniaux par une fréquentation la plus régulière possible et par l'acquisition des codes associés.

- **d'ordre méthodologique**

- distinguer des types d'expression artistique, leurs particularités matérielles et formelles, leur rapport au temps et à l'espace ; établir ainsi des liens et distinctions entre des œuvres diverses, de même époque ou d'époques différentes, d'aire culturelle commune ou différente.

- **d'ordre culturel**

- connaître une sélection d'œuvres emblématiques du patrimoine mondial, de l'Antiquité à nos jours, comprendre leur genèse, leurs codes, leur réception, et les motifs pour lesquels elles continuent de nous concerner et à nous affecter.

- maîtriser un vocabulaire permettant de s'exprimer spontanément et personnellement sur des bases raisonnées.

Sens et intérêt du travail

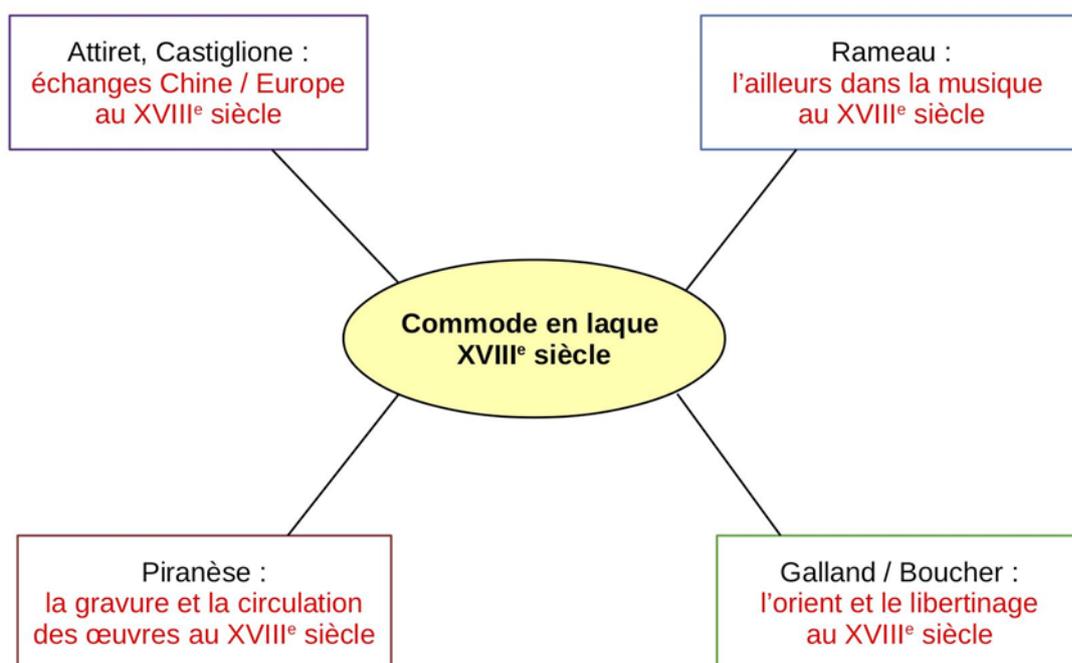
Cette thématique propose d'étudier la circulation des œuvres et les échanges artistiques : pour comprendre ces échanges, on pourra partir de l'étude d'un meuble du XVIII^e siècle conçu à partir d'un placage de laque de Chine en façade et par l'utilisation d'un vernis Martin sur les côtés. Cette commode permet d'étudier la circulation des œuvres entre la Chine et la France au XVIII^e siècle et les échanges artistiques entre ces deux pays. Le choix des œuvres complémentaires permet d'enrichir la question de la circulation des techniques, des motifs et des formes entre différentes aires culturelles entre le XVI^e et le XVIII^e siècle.

Ce qui ne sera pas envisagé avec les élèves

L'œuvre principale ne sera analysée que sous l'angle des motifs, des techniques et des formes qui circulent entre la France et la Chine au XVIII^e siècle. Si ce n'est dans la séance sur *Les Indes Galantes*, les arts extra-européens et leur apport à l'art français ne seront pas étudiés selon les questions de l'exotisme et de la représentation de l'ailleurs.

Œuvres complémentaires

- Jean-Denis Attiret, *Portrait d'Erdeni, chef de la tribu mongole « Dobet »*, vers 1755, huile sur papier, 70 x 50 cm, Berlin, Musée ethnologique.
- Yi Liantai (graveur) et alii, Pékin, *Le Palais de la mer calme*, (Giuseppe Castiglione, archi.) vers 1783, Dynastie des Qing, ère Qianlong, vers 1783, planche 10 de 20 gravures en taille-douce montées sur doubles pages et encadrées de soie, Planches : 64,3 x 97,5 cm ; gravures : 49,5 x 86,5 cm, BnF, Estampes et Photographie, Rés. Oe 18a.
- *Les Indes Galantes*, opéra-ballet de Jean-Philippe Rameau, 1735.
- Giovanni Battista Piranesi, *Pyramide de Caius Cestius*, gravure sur cuivre, série Vedute di Roma, Italie, 1773, collection particulière.



Mots-clés

Échanges : emprunt, inspiration, métissage, hybridation, exotisme, ailleurs.

Mobilier : la laque (technique), le laque (objet et mobilier), vernis Martin, chinoiserie.

Musique : opéra-ballet, comédie-ballet, fusées de gammes, diminution rythmique, ostinato, pentatonisme.

Gravure : estampe, taille douce, taille d'épargne, pointe sèche, matrice.

Étapes de la mise en œuvre (5 séances)

Séance 1 : la laque de Chine, circulation d'une technique et adaptation au goût européen (4 heures)

Démarche pédagogique

Plusieurs vues¹ de la commode à deux rangs de tiroirs sont présentées aux élèves et permettent d'engager un premier questionnement : d'après le cartel, quelles techniques sont utilisées ? de quelle aire géographique proviennent les motifs et les techniques employées ? pourquoi peut-on dire que ce meuble est composite ?

À partir d'une [présentation du vernis Martin sur le site du musée des arts décoratifs de Paris](#), les élèves caractérisent les techniques de la laque de Chine et du vernis français popularisé par les frères Martin au XVIII^e siècle, le fameux vernis Martin, visible sur les côtés du meuble. Les élèves peuvent prolonger leurs recherches sur la diffusion du vernis Martin dans les arts décoratifs en explorant les œuvres répertoriées sur le moteur de recherche des collections du musée. En choisissant une autre œuvre utilisant le vernis Martin, ils comprennent que cette nouvelle technique se diffuse en même temps que perdure une iconographie d'inspiration chinoise ou japonaise recherchée par une riche clientèle européenne friande d'exotisme. Pour autant, une iconographie plus européenne (décor de chasses, grotesques, etc.) se diffuse aussi sur les meubles de laque (commodes, encoignures...) mais aussi sur des instruments scientifiques (aréomètres par exemple) et des instruments de musique (clavecins, harpes).

Éléments de réflexion

- **La laque, une technique chinoise très appréciée en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles**

Inventée en Chine, la laque est issue de la sève du *Rhus verniciflua*, un arbre originaire de Chine et diffère de la gomme-laque produite par un insecte et qui sert de base pour les laques d'Inde et les vernis d'Occident. Ses premiers usages remontent à la dynastie Shang pour les parois des chambres funéraires avant d'atteindre un apogée sous les Han (II^e siècle avant J.-C. au II^e siècle après J.-C.). Après une période de déclin, la laque reparait à partir des Tang et connaît un essor considérable sous la dynastie des Ming et des Qing, notamment aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Au XVII^e siècle, trois compagnies de commerce importent des laques de Chine et du Japon : l'East India Company créée en 1600, la Vernigde Oostindische Compagnie (VOC) hollandaise fondée en 1602 et la Compagnie française des Indes orientales à partir de 1664. Si les Hollandais ont l'exclusivité du commerce avec la Chine et le Japon, les Français et les Anglais importent les laques depuis l'Inde, notamment depuis la côte sud-est d'où l'appellation de laque de Coromandel qui se diffuse en Europe et connaît un grand succès. Les paravents en laque sont importés et sont ensuite soit installés tels quels dans les intérieurs, soit utilisés à la découpe par des ébénistes français pour habiller des meubles. Les marchands importent aussi des vases en porcelaine, des cabinets de laque, des coffres, des boîtes, des tasses, des plateaux, etc. Parallèlement, les artisans chinois et japonais s'adaptent à la demande en proposant des objets directement dévolus à la demande européenne : des théières, des secrétaires en laque, des cabarets à café ou à chocolat, etc. Cependant, la quantité des produits importés ne répond pas à la forte demande européenne. C'est pourquoi la volonté de copier la laque chinoise et japonaise entraîne la fabrication de vernis européens et notamment la création du vernis Martin, nom des frères situés rue du faubourg Saint-Martin et du faubourg Saint-Denis à Paris.

Retrouvez éducol sur



1. Accessibles sur le site du [musée des arts décoratifs](#)

- **Le vernis Martin, une adaptation à la demande européenne**

Le premier des frères Martin, Guillaume Martin (1689-1749) développe un type de vernis à partir de copal, une résine proche de l'ambre et se qualifie de « vernisseur en vernis de Chine » dans les années 1710. Son frère Étienne-Simon Martin (1703-1770) réalise notamment des toilettes pour femmes dont le vernis imite le laque de Chine. Les ateliers des frères Martin produisent de nombreux « cabarets », de petits meubles à quatre pieds courbés dont le plateau est constitué d'un plateau en laque de Chine ou du Japon. Des meubles sont aussi créés en vernis Martin : des commodes, des encoignures et de petites tables. Si le copal est mentionné comme constituant la base du vernis Martin, le recensement des matières premières des ateliers révèle l'usage d'autres gommes (carabé, sandaraque, etc.). Pour autant, les frères Martin réalisent également des meubles réemployant des panneaux de laque asiatique, notamment à la demande de marchands-merciers (marchands d'art au XVIII^e siècle) comme Thomas-Joachim Hébert qui livre en 1737 pour la cour une commode réalisée par l'ébéniste Bernard II Van Risen Burgh destinée à la reine Marie Leczinska pour le château de Fontainebleau. Cette pratique de l'emploi de panneaux de laque asiatique sur des meubles européens se développe dans les années 1730. Le vernisseur est alors utile pour compléter le panneau de laque employé ou pour masquer un incident lié à la découpe du laque. Dans les années 1740, la mode des meubles en laque entraîne une hausse des productions, comme celle du meuble étudié plus haut. Les marchands-merciers reçoivent les commandes, fournissent les panneaux de laque, font appel à des ébénistes pour la conception des meubles et à des vernisseurs comme les Martin pour les « raccommodages ». Vers 1750, le décor asiatique est peu à peu abandonné au profit d'un décor européen qui se manifeste notamment dans l'utilisation de la couleur dans le laque. Les motifs dits de « chinoiseries » perdurent cependant comme pour ce [secrétaire à dos d'âne acheté par la marquise de Pompadour](#) dans les années 1750 pour son château de Bellevue.

Séance 2 : Le goût de l'art européen à la cour de l'Empereur de Chine au XVIII^e siècle (4 heures)

Démarche pédagogique

Le *Portrait d'Erdeni*² de Jean-Denis Attiret est présenté aux élèves pour susciter le questionnement : d'où provient cette œuvre ? Pourquoi est-elle dégradée (s'interroger sur le support) ? A-t-elle des points communs avec les portraits occidentaux de la même époque ? Après avoir présenté l'artiste, la comparaison du *Portrait d'Erdeni* avec un portrait réalisé par un peintre chinois anonyme de l'époque Qing permettra de mettre en relief les points communs et différences stylistiques. À partir du témoignage de J.-M. Amiot, les élèves détermineront en quoi l'art chinois sous l'empereur Qianlong répond à d'autres critères que l'art européen et quels sont les échanges artistiques entre Attiret et les peintres chinois de la cour. En quoi peut-on parler d'un métissage ? L'observation du portrait équestre de Qianlong attribué à Giuseppe Castiglione permettra de considérer une autre forme d'hybridation des deux arts. Le troisième temps de la séance portera sur le *Palais de la mer calme* de l'ancien Palais d'Été à Pékin (gravure de Yi Liantai). Les élèves devront repérer les traits caractéristiques de l'architecture classique.

Éléments de réflexion

- **Un peintre à la Pékin : comprendre le processus de l'inculturation.**

La présence du peintre Jean-Denis Attiret à Pékin est due à la volonté de l'Empereur de Chine Qianlong (1711-1799) qui avait à sa cour des artistes européens dont le frère italien Giuseppe Castiglione. Il réclame en 1737 un nouveau peintre aux jésuites.

Retrouvez éducol sur



2. Jean-Denis Attiret, *Portrait d'Erdeni, chef de la tribu mongole «Dobet»*, vers 1755, huile sur papier, 70 x 50 cm, Berlin, Musée ethnologique. L'image est accessible sur le portail Europeana.

Depuis le XVI^e siècle, la mission jésuite en Chine a, en effet, misé sur l'inculturation pour répandre le christianisme. Des religieux savants et artistes ont été admis à la cour impériale parmi les lettrés. Ils parlent la langue, respectent les rites confucéens, adoptent des noms chinois - celui d'Attiret est Wang Zhicheng- et travaillent sous l'autorité de l'Empereur, lui-même fin lettré. Ce dernier est l'héritier d'une tradition d'ouverture de la Chine à l'Europe. Ce sont certainement des plans de Versailles offerts par Louis XIV à son grand-père Kangxi, ainsi que des gravures de palais français et italiens apportés par les jésuites qui ont inspiré les architectures et les jardins à l'occidentale du Yuanming Yuan (le Jardin de la Clarté parfaite appelé aujourd'hui communément l'ancien Palais d'Été) réalisés par Giuseppe Castiglione en tant qu'architecte, et le frère Alain Benoist, spécialiste d'hydraulique.

• Un art métisse

La comparaison du *Portrait d'Ederni* avec celui de *Liu Wen Yao*³ permet de constater qu'Attiret a intégré les codes de la peinture chinoise : il en adopte le support (le papier), le cadrage (en buste), la frontalité, l'impassibilité du visage combinée à l'intensité du regard où se ramasse toute l'expressivité du personnage. Comme le peintre chinois, il accorde beaucoup d'importance au vêtement, à ses ornements, indicateurs de l'origine et du statut social du modèle. Malgré tout, Attiret reste fidèle à la peinture à l'huile qui lui permet de travailler la carnation et surtout le modelé. Il se distingue en cela de l'art chinois qui privilégie la détrempe et le dessin de ligne serpentine.

La peinture sur soie représentant Qianlong à cheval⁴, attribuée à Castiglione, expose la rencontre entre art chinois et art européen au sein d'une même œuvre : le cheval et l'empereur traités selon les codes de la peinture à l'huile occidentale (rendu du relief, des proportions et des textures) se détachent sur un paysage stylisé aux couleurs délicates, presque délavées, typique de la détrempe chinoise.

[...] L'Empereur n'aimait pas la peinture à l'huile à cause de son trop luisant ; les ombres quand elles étaient un peu fortes, lui paraissaient des tâches. Il fallut que le frère Attiret se conformât au goût de ce Prince qui préférait la détrempe.

– Elle est plus gracieuse, disait-il, et elle frappe agréablement la vue, par quelque côté qu'on la regarde : ainsi il faut qu'après que ce tableau sera fini, le nouveau peintre peigne de la même manière que tous les autres. Pour ce qui est des portraits il pourra les faire à l'huile : qu'on ait soin de l'instruire.

C'est avec quelques difficultés que le frère Attiret fut contraint de se défaire de sa vivacité européenne qui ne plaisait pas aux Chinois, et qui dénotait, selon eux, un fond d'indocilité qu'il était à propos de réprimer. [...]

Les peintres qui travaillaient dans le même lieu, venaient de temps en temps jeter quelque coup d'œil sur son ouvrage, et se retiraient sans dire mot. Le frère Attiret était surpris de ne recevoir aucun compliment de leur part, car ils avaient coutume de lui en faire pour la moindre bagatelle. Il les pressa plusieurs fois de lui en dire leur sentiment ; enfin le plus ancien prenant la parole lui dit :

– Votre précieux pinceau est sans contredit beaucoup plus brillant et plus moelleux que le nôtre, mais vous n'êtes pas au fait comme nous des usages et des choses de notre pays ; je prendrai donc la liberté de vous faire part de mes craintes, puisque vous voulez savoir ce que nous pensons : votre tableau pèche trop visiblement contre le costume pour que l'Empereur puisse le goûter. Premièrement les feuilles et les rameaux de cet arbre ne

3. Anonyme, *Portrait d'Homme* (Liu Wen Yao, fonctionnaire), période Qing (1644-1911), encre avec couleurs légères sur papier, 27.3 x 21.2 cm, Paris, musée Guimet. Image disponible sur la base Joconde du ministère de la culture.

4. Giuseppe Castiglione (attribué à), *Portrait de l'empereur Qianlong à cheval, en habit cérémoniel*, 1739-1758, peinture sur soie, 322,5 x 232 cm, Pékin, Cité Interdite, musée du Palais.

sont pas arrangés comme dans le naturel ; en second lieu, il n'y a pas dans chaque feuille le nombre des principaux filaments qui leur convient. Il doit y en avoir tant, et vous en avez mis tantôt plus, tantôt moins, suivant que le hasard vous l'a dicté.

– Eh ! je ne suis pas botaniste, répondit aussitôt le frère Attiret, il me suffit de représenter en gros ces feuilles ; s'il n'y a que de pareils défauts, je puis me flatter que l'Empereur ne désapprouvera pas ce tableau.

– Je le souhaite, repartit le Chinois, vous ne tarderez pas d'en être éclairci, puisqu'on annonce que ce Prince arrive.

Joseph-Marie Amiot, extrait d'une lettre⁵ du 1^{er} mars 1769, de Pékin, contenant l'« éloge du frère Attiret », et « le précis de l'état de la peinture chez les Chinois », in *Journal des Savants*, juin 1771, pages 406-420.

• Le « Versailles chinois »

Le Haiyantang⁶ (Palais de la mer calme) est l'un palais de l'ensemble Xi Yang Lou (style occidental) que Qianlong fait construire dans le Yuanming Yuan (jardin de la Clarté parfaite) par Giuseppe Castiglione à partir de 1747. Avant sa mise à sac en 1860, lors de la seconde guerre de l'opium par les Français et les Anglais, ce parc de 350 hectares était composé de divers jardins ponctués d'édifices raffinés de styles variés (chinois, tibétain, mongol, européen...) dont la réalisation avait débuté sous le règne de Kangxi. Quelle était la fonction de ces palais ? Leur usage résidentiel n'est pas toujours attesté. Ils relèvent plutôt des « fabriques », pavillons et folies qui ornaient au XVIII^e siècle les grands parcs des demeures royales et princières européennes. De même que le Pavillon de la Grotte de Tsarkoïe Selo (1755) accueillait les collections de sculptures de Catherine II de Russie, le Haiyantang, comme d'autres « folies » du parc, abritait les immenses collections de Qianlong, collections d'œuvres d'art chinoises mais aussi étrangères, ces dernières étant essentiellement constituées de cadeaux diplomatiques.

Sur la gravure de Yi Liantai, on observe, derrière la fameuse *Horloge des heures* de Michel Benoist, la façade du Haiyantang composée, comme de nombreux châteaux français du XVII^e et XVIII^e siècles, d'un avant-corps central, de deux ailes et de pavillons d'angle. On reconnaît un vocabulaire ornemental classique : le portail central est flanqué de colonnes à chapiteaux corinthiens, l'attique de l'avant-corps est décoré de pots à feu, les fenêtres des ailes sont surmontées de frontons cintrés tandis que celles des pavillons d'angle le sont de frontons triangulaires. Pourtant, une infinité de détails montre l'adaptation au goût chinois : tympanaux aux décors inédits, toits incurvés en pagode, etc. Ainsi, au moment même où l'aristocratie occidentale orne ses jardins de chinoiseries, Qianlong apporte une touche d'exotisme à son décor avec des bâtisses en pierre inspirées de l'architecture classique française et italienne.

5. Pour un extrait plus important de la lettre, se reporter au site De artibus sequanis.

6. Yi Liantai (graveur) et alii, Pékin, *Le Palais de la mer calme*, vers 1783, Dynastie des Qing, ère Qianlong, vers 1783, planche 10 de 20 gravures en taille-douce montées sur doubles pages et encadrées de soie, Planches : 64,3 x 97,5 cm ; gravures : 49,5 x 86,5 cm, BnF, Estampes et Photographie, Rés. Oe 18a.

L'ensemble des gravures de Yi Liantai représentant les palais à l'occidentale de Qianlong est disponible en haute définition sur le site visualizingcultures.com du Massachusetts Institute of Technology.

Séance 3 : *Les Indes Galantes*⁷, entre rêve et réalité (2 heures)

Démarche pédagogique

À partir d'écoutes d'extraits de l'opéra-ballet, du livret, de reproductions de costumes de différents ballets présentés à Paris au cours du XVIII^e siècle, d'écrits de Rameau et d'une source journalistique, les élèves déterminent comment l'exotisme se manifeste dans l'œuvre musicale de Jean-Philippe Rameau. Quels sont les espaces géographiques dont s'inspire le librettiste Louis Fuzelier ? Comment sont-ils visuellement représentés ? La musique épouse-t-elle aussi des motifs transposant l'auditeur vers un ailleurs sonore ? Le texte théorique de Jean-Philippe Rameau nécessite d'être éclairé par le professeur pour aider à sa compréhension.

• Écoutes proposées

- scène de la Fête du Soleil, air de Huascar, Soleil, on a détruit tes superbes asiles ainsi que le Prélude pour l'adoration du Soleil, seconde entrée Les Incas du Pérou
- scène de l'éruption volcanique, chœur Dans les abîmes de la terre, seconde entrée Les Incas du Pérou
- Danse du calumet de la paix et l'ensemble Forêts paisibles, 4^e entrée *Les Sauvages*

Éléments de réflexion

Une évocation d'un exotisme merveilleux et imaginaire

Le livret des *Indes Galantes* de Louis Fuzelier transporte dans quatre contrées lointaines. À chaque entrée, le Turc Généreux, Les Incas du Pérou, Les Fleurs-Fête persane et Les Sauvages, les didascalies donnent quelques courtes indications quant aux décors souhaités. Ainsi, pour la quatrième entrée, « le théâtre représente un bosquet d'une forêt de l'Amérique, voisin des colonies française et espagnole, où doit se dérouler la cérémonie du Grand Calumet de la Paix ». La seconde entrée situe l'action près d'une montagne aride couronnée d'un volcan. Le prêtre inca Huascar y déclenchera une éruption volcanique, phénomène qui peut, là encore, évoquer un ailleurs géographique. Cependant, comme le titre de l'opéra-ballet l'indique, si les intrigues se déroulent dans les Indes et transportent les spectateurs vers des terres éloignées, les récits restent galants et le sujet de chaque entrée se rapporte aux aventures amoureuses.

Si nous n'avons conservé aucune trace des décors réalisés par le peintre Jean-Nicolas Servandoni, premier peintre chargé des décors de l'Opéra au moment de la création des *Indes Galantes*, le professeur peut en revanche inviter les élèves à observer des maquettes de costumes. Pour autant, les premières œuvres de Rameau sont très mal documentées en la matière et l'étude repose sur des maquettes réalisées dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Elles sont cependant assez représentatives des réalisations de l'époque baroque. Les costumes confectionnés sous l'Ancien régime correspondent à des typologies d'emplois et de personnages ; leurs ornements, tels des attributs, permettent aux spectateurs d'identifier facilement les rôles des interprètes.

L'observation des deux maquettes de costume⁸ permet de repérer quelques ornements considérés comme exotiques. Le costume chinois présente un double chapeau pointu en forme de pagode, des moustaches longues et fines et un vêtement ample avec un col qui peut évoquer une queue de dragon. Le costume inca se distingue par sa coiffe de plumes, plumage qui revêt aussi l'intégralité de la robe, l'ensemble étant rehaussé de perles. Quelques attributs jugés dépaynants et insolites suffisent à caractériser visuellement les personnages alors que par bien d'autres aspects, ces costumes nous ramènent aux robes à paniers, étoffes et habits versaillais.

• Une musique à la française

Si le livret transporte les spectateurs vers des contrées lointaines et exotiques, la musique présente toutes les caractéristiques du style baroque français de cette époque. Aucun instrument insolite ne vient se glisser dans l'ensemble orchestral de Rameau. La danse du Calumet de la paix, directement inspirée de sa pièce pour clavecin *Les Sauvages*, présente comme toutes les danses une signature rythmique qui constitue le motif fédérateur de l'ensemble de la pièce et qui irrigue aussi bien le refrain que les deux couplets. Certes, cet ostinato rythmique (un enchaînement d'une longue, de quatre semi-brèves et de quatre brèves) ne peut être rattaché à une danse de l'époque mais pour autant, est-elle une adaptation des danses observées par Rameau au Théâtre des Italiens en 1725 (voir extrait ci-dessous) ? Cela semble peu probable. De même, dans le duo qui suit, interprété par les personnages de Zima et Adario, l'écriture vocale peut difficilement être comparée aux chants amérindiens.

La scène du tremblement de terre et de l'éruption volcanique est une scène aux accents tragiques de manifestation surnaturelle qui surprend et qui évoque l'effroi. Cette symphonie descriptive permet à Rameau de saisir les spectateurs. Il provoque un choc sonore en quittant brutalement l'univers dansant des deux gavottes et en adoptant une écriture du tremblement qui gronde progressivement par l'entrée de l'effectif note par note du grave à l'aigu, comme un canon rythmique, avec un jeu de diminution rythmique (emploi de valeurs rythmiques de plus en plus courtes, de la noire à la triple croche), redoublées de fusées de gammes, afin de donner l'illusion d'une précipitation inéluctable. Si cette page musicale est frappante, elle s'inscrit parfaitement dans la tradition des symphonies descriptives du XVIII^e siècle, où la Nature devient une source d'inspiration sous forme de scènes de tempêtes et d'orages.

Deux sauvages venus depuis peu de la Louisiane, grands et bien faits, âgés d'environ vingt-cinq ans, dansèrent trois sortes de danses, ensemble et séparément, et d'une manière à ne pas laisser douter qu'ils n'aient appris les pas et les sauts qu'ils font, très loin de Paris. [...]

Le premier danseur représentait un chef de sa nation, vêtu un peu plus modestement qu'on ne l'est à la Louisiane, mais en sorte que le nu du corps paraissait assez. Il avait sur la tête une espèce de couronne, pas riche, mais fort ample, ornée de plumes de différentes couleurs. L'autre n'avait rien qui le distinguât d'un simple guerrier. Le premier fit entendre à celui-ci, par sa façon de danser, et par ses attitudes cadencées, qu'il venait proposer la paix, et présenta le calumet ou étendard à son ennemi. Ensuite, ils dansèrent ensemble la danse de la paix. La seconde danse appelée la guerre, exprime une assemblée de Sauvages, où l'on prend le parti de faire la guerre à tel ou tel peuple, et on en fait voir toutes les horreurs. Ceux qui sont de ce sentiment opinent en venant se mêler à la danse. Dans la troisième le guerrier va d'abord à la découverte de l'ennemi, armé d'un arc et d'un carquois rempli de flèches, pendant que l'autre assis par terre bat du tambour, ou espèce

de timbales pas plus gros que la forme d'un chapeau. Après avoir découvert l'ennemi, le Sauvage revient en donner avis à son Chef. Il imite ensuite le combat, dans lequel il suppose avoir défait l'ennemi. Après quoi, ils dansent ensemble la danse de la Victoire.

« Description de la danse de Deux Sauvages exécutée pour le première fois le Lundi 10 Septembre 1725 sur le Théâtre des Italiens. », *Le Mercure de France*, septembre 1725

Pourtant, les travaux de recherche sur le phénomène sonore menés par Rameau démontrent des connaissances sur les musiques extra-européennes. Dans son *Code de musique pratique*, il observe l'usage du mode pentatonique dans la musique chinoise. Pour autant, la même année, dans sa comédie-ballet *Les Paladins*, le divertissement chinois ne porte aucune trace de ces récentes découvertes. En musicien des Lumières proche des Encyclopédistes, il a consacré une partie de son existence à de nombreuses recherches sur la musique en tant que phénomène physique. Le compositeur français s'étonne donc que les Chinois puissent apprécier et goûter une musique, qui selon lui, n'est pas fondée sur les lois naturelles acoustiques.

[...] Les Chinois, ainsi que Pythagore, tirent leurs systèmes de la seule progression triple ; ils veulent qu'il n'y ait que cinq tons dans leur « la », qui signifie apparemment système, échelle, gamme ou mode. » [...] [Cet ordre de notes] se trouve dans un orgue de barbarie, apporté du Cap de Bonne Espérance par Mr Dupleix, dont il a eu la bonté de me faire présent, et sur lequel peuvent s'exécuter tous les airs chinois copiés en musique dans le IIIe tome [...] de l'Histoire des voyages, par l'Abbé Prévôt, ce qui prouve assez que ce dernier « La » règne depuis longtemps dans la Chine. [...]

Jean-Philippe Rameau, *Code de musique pratique*, chapitre « Nouvelles réflexions sur le principe sonore », 1760.

Ainsi, Fuzelier et Rameau, même si ils eurent connaissance d'éléments se rapportant à une culture artistique extra-européenne, n'ont pas cherché véritablement à s'en emparer mais ont préféré recréer un monde imaginaire et merveilleux, qui conduit les spectateurs vers un ailleurs plus fantaisiste et chimérique.

Séance 4 : L'acclimatation des *Mille et une nuits* en France (3 heures)

Démarche pédagogique

Le choix des extraits devra être adapté à la maturité du public d'élèves. La séance s'appuiera sur la lecture des textes afin de déterminer quel usage du conte oriental est fait par les différents auteurs. Le dernier temps de la séance sera consacré à l'observation du tableau de François Boucher et à une discussion collective à propos de l'influence du conte oriental et du libertinage sur ce peintre.

Éléments de réflexion

Lorsqu'il publie en 1704 le premier volume des contes des *Mille et une Nuits*, Antoine Galland (1646-1715) n'est pas censé être un découvreur ou même un novateur. Le Collège royal comportait déjà de grands savants spécialisés dans l'étude des langues et des cultures d'Orient. Le conte, quant à lui, avait déjà de grands écrivains tels Charles Perrault ou Mme Leprince de Beaumont. Or très vite, *Les Nuits* dépasse le cercle des spécialistes, gagne les salons et donne lieu à une véritable vogue du conte oriental : plagiat, pastiches et parodies se multiplient. On ne compte plus les déclinaisons des « mille et un » : *Mille et un jours*, *Mille et un quart d'heure*, *Mille et une faveurs*, etc. Il semble qu'en introduisant en France ces contes arabo-persans, Galland ait fourni à la société intellectuelle et mondaine de son temps, une matrice qui lui permettait enfin d'exprimer librement une pensée subversive.

- **Une « nouvelle langue » pour un genre nouveau**

Galland ne fait pas qu'apporter au public une matière exotique, fantasmagorique, où l'érotisme se mêle à la cruauté. Il crée une langue chatoyante où l'art du sous-entendu permet de négocier avec les exigences de bienséance de son temps. En effet, la comparaison de la traduction-adaptation de 1704 avec celle de Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel (Gallimard, 1991) montre à quel point l'obscénité du récit a été atténuée par Galland, sans pour autant être éliminée. L'extrait ci-dessous du récit cadre, d'une rare crudité dans sa traduction moderne, montre l'art de l'ellipse et de l'euphémisme dans sa première traduction.

Pendant le génie s'assit auprès de la caisse, et l'ayant ouverte avec quatre clefs qui étaient attachées à sa ceinture, il en sortit aussitôt une dame très richement habillée, d'une taille majestueuse et d'une beauté parfaite. Le monstre la fit asseoir à ses côtés, et la regardant amoureusement : « Dame, dit-il, la plus accomplie de toutes les dames qui sont admirées pour leur beauté, charmante personne, vous que j'ai enlevée le jour de vos noces, et que j'ai toujours aimée depuis si constamment, vous voudrez bien que je dorme quelques moments près de vous ; le sommeil dont je me sens accablé m'a fait venir en cet endroit pour prendre un peu de repos. » En disant cela, il laissa tomber sa grosse tête sur les genoux de la dame ; ensuite ayant allongé ses pieds qui s'étendaient jusqu'à la mer, il ne tarda pas à s'endormir, et il ronfla bientôt de manière qu'il fit retentir le rivage.

La dame alors leva la vue par hasard, et apercevant les princes au haut de l'arbre, elle leur fit signe de la main de descendre sans faire de bruit. Leur frayeur fut extrême quand ils se virent découverts. Ils supplièrent la dame, par d'autres signes, de les dispenser de lui obéir ; mais elle, après avoir ôté doucement de dessus ses genoux la tête du génie, et l'avoir posée légèrement à terre, se leva, et leur dit d'un ton de voix bas, mais animé : « Descendez ; il faut absolument que vous veniez à moi. » Ils voulurent vainement lui faire comprendre encore par leurs gestes qu'ils craignaient le génie : « Descendez donc, leur répliqua-t-elle sur le même ton ; si vous ne vous hâtez de m'obéir, je vais l'éveiller, et je lui demanderai moi-même votre mort. »

Ces paroles intimidèrent tellement les princes, qu'ils commencèrent à descendre avec toutes les précautions possibles pour ne pas éveiller le génie. Lorsqu'ils furent en bas, la dame les prit par la main, et s'étant un peu éloignée avec eux sous les arbres, elle leur fit librement une proposition très vive ; ils la rejetèrent d'abord ; mais elle les obligea, par de nouvelles menaces, à l'accepter. Après qu'elle eut obtenu d'eux ce qu'elle souhaitait, ayant remarqué qu'ils avaient chacun une bague au doigt, elle les leur demanda. Sitôt qu'elle les eut entre les mains, elle alla prendre une boîte du paquet où était sa toilette ; elle en tira un fil garni d'autres bagues de toutes sortes de façons, et le leur montrant : « Savez-vous bien, dit-elle, ce que signifient ces bijoux ? — Non, répondirent-ils ; mais il ne tiendra qu'à vous de nous l'apprendre. — Ce sont, reprit-elle, les bagues de tous les hommes à qui j'ai fait part de mes faveurs.

Les Mille et une nuits, traduction d'Antoine Galland, 1704

- **Le libertinage**

Le courant libertin français trouve dans la « matière d'orient » le moyen d'exprimer ses diverses facettes. Avec ses sultans cruels, ses soldats sanguinaires et ses héroïnes enfermées au sérail, elle devient le médium d'une pensée libre : Montesquieu dénonce le despotisme dans *Lettres persanes* (1721), Voltaire critique l'arbitraire, l'injustice et les superstitions dans *Zadig* (1745) et d'autres contes philosophiques. Même *Candide* (1759) garde la trace de la sensualité et de la violence des contes orientaux. L'érotisme des *Mille et une nuits* autorise, par ailleurs, l'expression du libertinage de mœurs, de manière édulcorée

Retrouvez éducol sur



dans *Les Mille et un quart d'heure* (1715) de Thomas-Simon Gueullette ou plus explicite, mais avec humour et distanciation, dans *Le Sopha* (1740) de Crébillon fils. *L'Odalisque*⁹ de Boucher résume à lui seul la rêverie érotique suscitée par *Les Mille et une nuits*.

Les peuples septentrionaux n'ont pas le sang assez ardent ; ils n'ont pas la rage des femmes au point où elle est commune en Afrique. Il semble que vos Européens aient du lait dans les veines ; c'est du vitriol, c'est du feu qui coule dans celles des habitants du mont Atlas et des pays voisins. On combattit avec la fureur des lions, des tigres, et des serpents de la contrée, pour savoir qui nous aurait. Un Maure saisit ma mère par le bras droit, le lieutenant de mon capitaine la retint par le bras gauche ; un soldat maure la prit par une jambe, un de nos pirates la tenait par l'autre. Nos filles se trouvèrent presque toutes en un moment tirées ainsi à quatre soldats. Mon capitaine me tenait cachée derrière lui ; il avait le cimeterre au poing, et tuait tout ce qui s'opposait à sa rage. Enfin je vis toutes nos Italiennes et ma mère déchirées, coupées, massacrées par les monstres qui se les disputaient. Les captifs, mes compagnons, ceux qui les avaient pris, soldats, matelots, noirs, basanés, blancs, mulâtres, et enfin mon capitaine, tout fut tué, et je demeurai mourante sur un tas de morts.

Voltaire, *Candide*, chapitre 11 (« Histoire de la vieille »), 1755

La Princesse Formosante interroge un oiseau merveilleux.

– Et où est-il ce pays de mon cher inconnu ? quel est le nom de ce héros ? comment se nomme son empire ? car je ne croirai pas plus qu'il est un berger que je ne crois que vous êtes une chauve-souris.

– Son pays, madame, est celui des Gangarides, peuple vertueux et invincible qui habite la rive orientale du Gange. Le nom de mon ami est Amazan. Il n'est pas roi, et je ne sais même s'il voudrait s'abaisser à l'être ; il aime trop ses compatriotes : il est berger comme eux. Mais n'allez pas vous imaginer que ces bergers ressemblent aux vôtres, qui, couverts à peine de lambeaux déchirés, gardent des moutons infiniment mieux habillés qu'eux, qui gémissent sous le fardeau de la pauvreté, et qui payent à un exacteur la moitié des gages chétifs qu'ils reçoivent de leurs maîtres. Les bergers gangarides, nés tous égaux, sont les maîtres des troupeaux innombrables qui couvrent leurs prés éternellement fleuris. On ne les tue jamais ; c'est un crime horrible vers le Gange de tuer et de manger son semblable. Leur laine, plus fine et plus brillante que la plus belle soie, est le plus grand commerce de l'Orient. D'ailleurs la terre des Gangarides produit tout ce qui peut flatter les désirs de l'homme. Ces gros diamants qu'Amazan a eu l'honneur de vous offrir sont d'une mine qui lui appartient. Cette licorne que vous l'avez vu monter est la monture ordinaire des Gangarides. C'est le plus bel animal, le plus fier, le plus terrible et le plus doux qui orne la terre. [...]

– À propos, mon cher oiseau, lui dit la princesse, y a-t-il une religion chez les Gangarides ?

– S'il y en a une, madame ! nous nous assemblons pour rendre grâce à Dieu, les jours de la pleine lune, les hommes dans un grand temple de cèdre, les femmes dans un autre, de peur des distractions ; tous les oiseaux dans un bocage, les quadrupèdes sur une belle pelouse ; nous remercions Dieu de tous les biens qu'il nous a faits. Nous avons surtout des perroquets qui prêchent à merveille.

Voltaire, *La Princesse de Babylone*, chapitre 5, 1768

[La Vieille] le conduisit dans une petite maison des faubourgs d'Astracan, le fit entrer dans une salle basse ; et aveignant alors un mouchoir brodé d'or, elle le présenta à deux esclaves noirs, qui avaient le sabre à la main, leur ordonna de lui couvrir les yeux avec ce mouchoir et de le conduire où il était attendu ; mais qu'au cas qu'il eût la moindre curiosité de voir la route qu'on allait lui faire tenir, ils ne balançassent pas à lui couper la tête.

Cet ordre effraya le jeune tailleur : ne craignez rien lui dit la Vieille pourvu que vous soyez sage et discret, votre vie est en sûreté. Il se rassura un peu par ces promesses, se laissa bander les yeux, et marcha en cet état près d'une heure, au bout de laquelle les esclaves lui ayant ôté son bandeau, il se trouva dans un salon superbe éclairé de plus de cent bougies.

Il y avait au bout du salon un trône d'argent massif sur lequel étaient assises trois dames couvertes chacune d'un voile mais à travers duquel on pouvait aisément voir que l'une d'elles, quoique parfaitement belle, avait environ quarante ans, et que la nature n'avait rien formé de si charmant et de si achevé que les deux autres qui n'en paraissaient pas encore dix-huit. Un grand nombre d'esclaves pareillement voilées et rangées des deux côtés du trône, gardaient un profond silence et paraissaient attendre avec respect les ordres des trois dames.

Thomas-Simon Gueullette, *les Mille et un quart d'heure. Contes tartares*, 1715

Amanzéi a autrefois été puni de sa débauche par le dieu Brama en étant transformé en sofa (canapé). Il raconte au sultan des Indes Shah-Baham ce qu'il a vécu alors.

Le soleil était alors à son plus haut point, il faisait une chaleur excessive ; Zéinis se prépara bientôt à jouir des douceurs du sommeil, et tirant elle-même les rideaux, ne laissa pas dans le cabinet de ce demi-jour si favorable au sommeil et aux plaisirs, qui ne dérobe rien aux regards, et ajoute à leur volupté, qui rend enfin la pudeur moins timide, et lui laisse accorder plus à l'amour. Une simple tunique de gaze, presque toute ouverte, fut bientôt le seul habillement de Zéinis; elle se jeta sur moi nonchalamment. Dieux ! Avec quels transports je la reçus ! Brama, en fixant mon âme dans des sofa lui avait donné la liberté de s'y placer où elle voudrait ; qu'avec plaisir en cet instant j'en fis usage ! Je choisis avec soin l'endroit d'où je pouvais le mieux observer les charmes de Zéinis, et je me mis à les contempler avec l'ardeur de l'amant le plus tendre, et l'admiration que l'homme le plus indifférent n'aurait pu leur refuser. Ciel ! Que de beautés s'offrirent à mes regards ! Le sommeil enfin vint fermer ces yeux qui m'inspiraient tant d'amour.

Crébillon fils, *Le Sopha, conte moral, 2^e partie, chapitre 20*, 1742

Séance 5 : L'estampe, un moyen de circulation des idées et de diffusion des œuvres. (2 heures)

Démarche pédagogique

À partir de l'étude de la gravure de Piranèse, *La pyramide de Celsius*, les élèves déterminent comment l'orient se manifeste dans cette œuvre. Quel sens peut prendre le motif de la ruine dans cette œuvre ?

Éléments de réflexion

L'estampe est une œuvre graphique imprimée à plusieurs exemplaires (inversés droite-gauche) grâce à l'empreinte obtenue (le plus souvent, après encrage et pressage) d'une matrice (bois, métal, pierre) sur un support, souvent papier. Connue en Chine (autour du II^e s. ap. J.-C.) et attestée en occident dès le XIV^e siècle, le travail de l'estampe regroupe une multiplicité de techniques. Cet art se développe à partir du XV^e siècle en Europe ; le graveur n'est pas toujours l'auteur du dessin mais peut être un artisan spécialisé. Dès la Renaissance, il existe deux grands types de gravure : en relief sur bois (taille d'épargne), en creux sur plaque de métal (taille douce). Ce sont les estampes qui permirent, avant l'invention de la photographie, de diffuser et faire circuler les œuvres peintes de grands maîtres, ici, les fresques de Niccolò dell'Abbate à partir des dessins du Primatice, réalisées dans la galerie d'Ulysse au château de Fontainebleau au XVI^e siècle. Ces peintures disparaîtront avec la galerie qui sera totalement détruite au XVIII^e siècle sous Louis XV. Les gravures de Van Thulden¹⁰ permettront de divulguer et pérenniser ces œuvres sous la forme d'un catalogue qui circulera dans les ateliers des peintres et dessinateurs.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la gravure devient un véritable moyen de diffusion des images, facilitant les échanges artistiques (cf. séance 2), et la transmission des connaissances. L'italien Piranèse (1720-1778), archéologue et collectionneur d'antiques, ne cesse de dessiner et de graver les architectures et sculptures de l'antiquité romaine. Il réalise des *Vedute* et des *Antichità Romanae* et veut ainsi prouver la supériorité absolue de Rome sur les autres grandes civilisations de l'antiquité. Ses gravures sont tout autant une rêverie sur le passé qu'un outil didactique destiné à offrir aux architectes de son temps des modèles parfaits pour leurs constructions. Les cent trente-six planches des *Vedute di Roma*¹¹ sont le résultat d'un travail auquel il consacra toute sa vie. Elles furent diffusées dans toute l'Europe.

Lorsque Giovanni Battista Piranesi arrive à Rome en 1740 – il a vingt ans –, la Ville Éternelle est encore par endroits à demi ensevelie dans le sol. [...] L'antique émerge du sol, morcelé, et impose dans le paysage sa figure brisée. « Qu'est-ce que l'antique à Rome, écrivait Quatremère de Quincy en 1796, sinon un grand livre dont le temps a détruit ou dispersé les pages, et dont les recherches modernes remplissent chaque jour les vides et réparent les lacunes ? ». Remplir les vides, réparer les lacunes... D'une certaine manière, les nombreuses *vedute* de Piranèse n'en disent pas davantage. [...]

Les planches de Piranèse associent texte et image, elles mêlent configuration visuelle et ordre discursif, dimension documentaire et plus-value poétique, efficacité du fait didactique et puissance du fait plastique, en somme raison et sensibilité. Le projet archéologique fait une bonne place à l'élément poétique, à la passion, à l'espèce de supplément d'âme qui vient habiller l'apparente scientificité de l'entreprise piranésienne. L'archéologie piranésienne est bien, pour reprendre une formule de Jean-Marie Pérouse de Montclos, une « *archéologie poétique* ».

Retrouvez éducol sur



10. Théodore Van Thulden (graveur), *Les Travaux d'Ulysse : Charybde et Scylla* et l'épisode des Sirènes, d'après les fresques du Primatice et de Niccolò Dell'Abbate, au château de Fontainebleau (Galerie d'Ulysse, aujourd'hui disparue), 1633, Pierre Mariette éditeur, Source Gallica bnf.fr

11. Giovanni Battista Piranesi, *Pyramide de Caius Cestius*, gravure en taille douce sur cuivre, série *Vedute di Roma*, Italie, 1773, collection particulière.

Disons que la règle ne se sépare pas de l'aventure. [...]

Tout se passe comme si les ouvertures latérales, l'oblicité et la bifocalité, étaient pour Piranèse le seul moyen de mettre en ordre le chaos, d'organiser le morcellement, de donner un visage à la fragmentation, seul visage possible de Rome pour l'artiste. Voilà qui n'exclut pas la valeur documentaire des ruines, leur statut de document. Le point de vue de biais est d'ailleurs plus riche en informations que le point de vue frontal.

Il y a bien, chez Piranèse, un processus de transcription du motif, un rendu. Comme le souligne Philippe Junod, « l'invention s'intègre à la reconstitution, la fantaisie au relevé », « l'imaginaire éclate au sein même de la transcription ». Au fond, Piranèse *copie pour voir*.

Bertrand Madeline, « [Piranèse ou la gravure saisie à sa source](#) », revue *Ligeia*, 2010/2 (n° 101-104)

Ressources

Le meuble de laque au XVIII^e siècle

- Gilles Béguin et alii, *Pagodes et dragons. Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770*, Éditions Paris musées, 2007.
- Françoise Deflassieux, *Guide des meubles et des styles*, Solar éditions, 2005.
- Anne Forray-Carlier (dir.), *Les secrets de la laque française. Le vernis Martin*, Éditions Les arts décoratifs, 2014.
- Cécile Morrisson et alii, *Trafic d'influences, meubles de laque et goût extrême-oriental aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Éditions Bibliothèque nationale de France, 1989 (consultable en ligne sur le site de la BnF).
- Marie-Laure de Rochebrune (dir.), *La Chine à Versailles*, catalogue d'exposition, Coédition musée national des châteaux de Versailles et de Trianon / Somogy éditions d'Art, 2014.
- L'Orient, entre réalité et fantasme au château de Champs-sur-Marne (dossier pédagogique)
- Une présentation détaillée du [vernis Martin et de la laque asiatique](#) sur le site du musée des arts décoratifs (MAD) de Paris.

Jean-Denis Attiret et l'exotisme français en Chine

- Jean-Denis Attiret, *Lettres édifiantes et curieuses*, 1747.
- Henri Bernard, *Le frère Attiret au service de K'ien-long* (avec la réédition de sa première biographie écrite par le père Amiot), Shanghai, 1943.
- Michel Beurdeley, *Peintres Jésuites en Chine au XVIII^e siècle*, Éditions Anthèse, 1997.
- Bénédicte Gaulard, Catherine Scheck, Jean-Denis Attiret, un Dolois du XVII^e siècle à la cour de l'empereur de Chine, catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Dole, 2004.
- Pierre Arizzoli-Clémentel (dir.), *Kangxi : Empereur de Chine, 1662-1722 : La cité interdite à Versailles*, RMN, 2004.
- An Huo, *Le peintre de Qianlong*, 2016, Centre d'études chinoises, Paris.
- Violette Fris-Larrouy, *D'un soleil à l'autre. Jean-Denis Attiret missionnaire jésuite peintre de l'Empereur de Chine*, Éditions de la Bisquine, 2017.
- Une présentation détaillée de Jean-Denis Attiret sur diacritiques.
- Sur le Yuanming Yuan voir le site [Passerelle\(s\)](#) : ruines des palais de style occidental et plus généralement des gravures et des textes relatifs à l'ancien Palais d'Été et l'exposition virtuelle [Chine, l'Empire du trait](#) avec une sélection de 130 œuvres chinoises.

Les Indes Galantes

- *Les Indes Galantes*, Rameau, l'Avant-Scène opéra, n° 46, Editions Premières Loges, Paris, 1995.
- Philippe Beaussant, *Rameau de A à Z*, Fayard, Paris, 1983.
- Mathias Auclair, Elizabeth Giuliani, *Rameau et la scène*, catalogue d'exposition, BnF/Opéra National de Paris, 2014.

Retrouvez éducol sur



L'influence des *Mille et une nuits* sur la littérature et l'art au XVIII^e siècle

- Tzvetan Todorov, « Les Hommes récits : les *Mille et Une Nuits* », in *Poétique de la prose*, Seuil, 1971.
- Claude Bremond et al., « La Nébuleuse du conte, essai sur les premiers contes de Galland », in *Les Dames de Bagdad*, Paris, Desjonquères, 1991.
- Aboubakr Chraïbi, « Les à-côtés du récit ou l'enchâssement à l'orientale », *Poétique* n° 117, fév. 1999.
- Sylvette Larzul, « Les *Mille et Une Nuits* d'Antoine Galland : traduction, adaptation, création », in *Les Mille et Une Nuits en partage*, (édit. A. Chraïbi), Sindbad-Actes Sud, 2004.
- Jacques Cazotte, *Suite des Mille et une nuits : le diable en Arabie*, 1788-1790, Éditions du Rocher, 1996.
- Crébillon fils (Claude-Prosper Jolyot de Crébillon), Réédition des *Œuvres complètes*, Flammarion, coll. « Classiques Garnier », 2001.
- Thomas-Simon Gueullette, *Les mille et un quart d'heures*, (1730), in *Le cabinet des fées t 4 et t 5*, réédition Ph. Piquier, 1994.
- Petis de la Croix, *Les Mille et un Jours* (1710), réédition Phébus, 2003.
- Emmanuelle Gaillard et Marc Walter, *Un certain goût pour l'Orient : XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010.
- Emmanuelle Peyraube, *Le Harem des Lumières*, Éditions du Patrimoine, 2007.
- Irini Apostolou, *L'Orientalisme des voyageurs français au XVIII^e siècle*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009.
- Jean-François Perrin, « L'invention d'un genre littéraire au XVIII^e siècle Le conte oriental »
- [Mille et une nuits](#), exposition virtuelle de la BnF.
- [Les Mille et Une nuits](#), Les Essentiels Littérature, Gallica, BnF.
- Les Essentiels Littérature, proposent des ressources textuelles, iconographiques et vidéo su Montesquieu, Voltaire, Crébillon et un dossier consacré à Montesquieu et l'orient.

Théodore Van Thulden et Piranèse, graveurs

- Bertrand Madeline, *Piranèse ou la gravure saisie à sa source*, revue Ligeia, 2010/2 (n° 101-104).
- Sylvia Pressouyre, *Niccolo dell'Abbate et la galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Bulletin Monumental pp 431-432 1967.